

# ЦЕННОСТЬ И ИСТИНА

---

А.В. Чепинога

## ПРОБЛЕМА ЛИБРЕТТО ГЛАЗАМИ ОПЕРНОГО РЕЖИССЁРА

---

**Аннотация.** Предметом исследования в данной статье является оперное либретто, его значение, место и роль в процессе постановки оперного спектакля. Особо подчёркивается, что оперное либретто не может претендовать на приоритет в праве интерпретации исходного литературного материала, либо жизненного факта, поскольку создаётся только в связи с написанием музыки и под влиянием композитора, пишущего оперу. Оперное либретто в литературном тексте фиксирует идею композитора, а не либреттиста. Идею, которая заложена в партитуру. Поэтому либретто никогда не будет самостоятельным носителем идеи оперы. При постановке спектакля режиссёр поэтому не может опираться на сюжетную схему, зафиксированную в либретто. Это грозит режиссёру-постановщику выхолащиванием идеи композитора, искажением собственного замысла и, как результат, постановку оперного спектакля в виде драматического действия, проиллюстрированного музыкой, где музыка композитора будет исполнять служебную, сопровождающую и «раскрашивающую» сюжет роль. Особо подчёркивается недопустимость переписывания старых либретто, поскольку они органически связаны с той музыкой, которая написана по поводу данного сюжета. Показано, что искусство оперы имеет свою специфику, своё отношение к сценическому времени и поэтому – своё своеобразие. Опера, как "искусство остановленного мгновения" делает упор на эмоции и чувства персонажей, испытываемые ими по поводу событий сюжета, а не на сам сюжет. Нарушение этой специфики путём придания сюжету «занимательности» отменяет главное значение оперного спектакля как фиксатора «мгновения чувств», превращая оперу "живые картины". Отмечено также, почему у режиссёров и либреттистов появляется потребность изменить либретто оперы. Объясняется принципиальная разница между сюжетом и действием, которую устанавливает метод действенного анализа. Применение его к анализу партитуры и приводит к адекватному воспроизведению замысла композитора, в то время как реализация сюжетной схемы, заложенной в либретто, убивает саму цель и назначение оперного искусства. Особо рассматриваются причины, по которым оперное искусство в XX-XXI вв. якобы теряет свою актуальность: меняется система зрительского восприятия. Подчёркивается, что при профессиональном подходе к решению данной проблемы, противоречие между современным зрительским восприятием и «историчностью» формы оперы возможно преодолеть.

В статье проведён тщательный теоретический анализ с целью разграничения функций композитора, либреттиста и режиссёра. Для этого по теме исследования проведено изучение достаточно большого корпуса литературы, посвящённой как проблеме написания либретто, так и проблеме реализации композиторского замысла в оперном театре: изучены работы классиков режиссуры по теории действенного анализа в драматическом и оперном театре, теории драматической и оперной режиссуры (малая часть из которого представлена в списке литературы) с подробным конспектированием и цитированием.

Нарастающая тенденция к модернизации либретто путём переписывания исторического классического текста, созданного в содружестве с композитором чревато для оперного театра гибелью самого вида искусства «оперного спектакля». Желая сделать оперу «более воспринимаемой» современным зрителем, либреттисты стремятся придать сюжету «современной» «занимательности», чем уничтожают саму цель и назначение оперного произведения. Между тем, проблема преодоления разрыва коммуникации оперы с современным зрителем лежит совершенно не в плоскости сюжета. Помимо объективно-исторических факторов (смена системы зрительского восприятия), причиной является непрофессионализм современной оперной режиссуры, пренебрегающей, по неумению, главным правилом оперного действенного анализа: идея произведения, сквозное действие и конфликт заложены не в литературной основе оперы, а в партитуре.

**Ключевые слова:** театр, режиссура, теория режиссуры, действие, действенный анализ, сюжет, опера, оперная режиссура, либретто, музыка.

**Abstract.** The subject of this research is the opera libretto, its importance, role and place in the process of staging a spectacle. The author emphasizes that opera libretto cannot contend for priority in interpretation of the initial literary

*material, or life story, because it is created only under the influence of a composer who writes the music for the opera. The opera libretto in the literary text is oriented on the idea of a composer, rather than a librettist, the idea that is placed in the score. Thus libretto can never become an independent carries of the opera plot, and the director of a play cannot base on the storyline captured in the libretto. For preparation of this research the author studied a large volume of literature dedicated to the issue of libretto writing, as well as the problem of realization of composer's idea in opera theatre. The growing trend towards modernization of libretto via rewriting of the historical classical text, created in union with the composer, can result in the perishing of the very form of the art of "opera spectacle". In an attempt to make the opera "more acceptable" for the modern audience, the librettists strive to endow the plot with "modern" "entertainment", and in doing so, destroy the very goal and purpose of the opera work.*

**Key words:** Libretto, Opera directing, Opera, Acting analysis, Storyline, Action, Theory of directing, Directing, Theatre, Music.

### Модернизация оперного либретто: постановка проблемы

Традиционно считается, что в основу оперы как вида искусства заложено противоречие «между музыкально-драматургической спецификой профессии композиторов и театрално-драматургическим способом представления оперных произведений <что> и определяло колоссальные творческие потери в деятельности создателей оперы прошлого» [18]. Из этого (и без того весьма спорного положения), на сегодняшний день неожиданно сделан вывод о том, что «вся история становления оперы (важнейшее обстоятельство!) сопровождается непрерывным «спором» музыки со словом, в котором тенденция к победе неизменно остаётся на стороне музыки, что всякий раз (фатальная неизбежность!) приводит оперу к сценическим нелепостям, к более быстрому старению, к неотвратимости новых реформ» [18].

Рассмотрение истории оперного жанра под таким углом влечёт за собой ещё более смелые утверждения: «оперы умирают не только из-за литературно-драматической порочности их либретто. Но далеко не случаен тот факт, что забвение опер самых выдающихся мастеров музыковедение относит, как правило, за счёт несовершенства их либретто» [18]. В свою очередь из этого логически вытекают уж и вовсе категоричные заключения о том, что «совершенно бесспорно, что никакая самая вдохновенная музыка не сможет спасти оперу, если её либретто «драматически порочно»» [37, с. 19] и что «слабость, наивность либретто порой настолько безнадежны, что никакой актёр или режиссёр не в состоянии с ними справиться» [37, с. 19].

Конечно, довольно сложно не согласиться с тем, что, если в основе сюжета лежит надуманная, не имеющая отношения к реальной жизни история, то и следствием её будет «плохая опера». Однако, только ли тем будет определяться появление «плохой оперы», что её сюжет «не занимателен»?

Но оказывается – да. Мы с удивлением обнаруживаем, что из всех этих допущений вытекают

ещё более настораживающие сентенции: «у самых великих мастеров оперного искусства просчёты в литературно-драматической ткани оперы, а, следовательно, и в музыкальной драматургии, становятся всё более явными для **современного оперного** зрителя. В этом признании нет и тени неуважения к старым мастерам, хотя появляются уже едва уловимые признаки того, что неудовлетворённость зрителей современной оперой начинает затрагивать и классику» [18]. Естественно, самым главным аргументом в пользу такой позиции считается то, что «круг любителей классической оперы явно не растёт, и многие зрители готовы вообще считать оперу искусством уходящим» [18].

С момента некоего официального признания «драматической порочности» [37, с. 19]. оперных классиков уже рукой подать до «литературной революции» в области – не написания, заметим! – а *переписывания* либретто: «Это уже хорошо понимают в музыкальных театрах, и **начавшийся процесс переработки** текстов и перестройки драматургической структуры либретто классических опер – явление не случайное» [18]. Для авторов в этом процессе таких утверждений не содержится совершенно ничего угрожающего, ими якобы движет лишь: «стремление сделать произведение более **драматичным** <которое> понятно, ибо статично задуманное либретто и связанное с этим музыкальное решение препятствуют **полнокровной сценической жизни**» [18].

Разумное же сопротивление процессу модернизации литературной основы оперы смело относится авторами таких идей на счёт косности мышления: «наибольшая трудность таких перемен лежит в психологической сфере. Что для музыканта и для серьёзного любителя музыки сценическая бездейственность «Руслана» в сравнении с совершенствами глинкавской музыки? Что для них нелепости сюжета или лексические излишества опер Р. Вагнера, если сила его музыки, особая музыкальная атмосфера его произведений сами по себе являются бесспорной художественной ценностью?» [18].

И, следуя этой логике до конца, мы неумолимо приходим к выводу о том, что «творческое подчинение драматурга композитору оправдывается в глазах музыкантов неоспоримыми успехами оперы прошлого (неудачи на их фоне мало кем осознаны). Но так ли уж безмятежно-традиционен абсолютизм композитора в опере?» [18]. Всё. Логическая цепочка завершена, по сути... ликвидацией самой оперной природы, отражённой в примате композитора в создании оперного спектакля. Далее следует аккуратная, но настойчивая передача прав на интерпретацию жизненного сюжета от композитора к либреттисту: «Любой либреттный текст – это новое прочтение литературного произведения, его новая интерпретация (соединение эмоционально-образного восприятия с раскрытием содержания литературного произведения)» [24, с. 2].

Оставим в стороне следующие из всего этого сугубо литературные споры о праве либретто быть самостоятельным литературным произведением – они имеют свою специфику и не относятся к данной работе. Нас интересует то, как подобные рассуждения отражаются на постановке оперы и почему в процессе репетиций постановочная группа берётся за «переписывание» либретто. Иначе говоря, попробуем рассмотреть вышеприведенные рассуждения в контексте конечного результата создания оперы: полноценного сценического действия, то есть посмотреть на проблему либретто с точки зрения театрального режиссёра.

### Специфика сценического оперного времени

Прежде всего, следует констатировать, что **противопоставление** друг другу литературной и музыкальной основы оперы порочно по своей сути и не профессионально в своей основе. Разрыв их диалектического единства сродни противопоставлению частей знаменитого философского вопроса «что первично – курица или яйцо»? Ведь именно композитор, если он задумал писать оперу, сознательно выбирает **подходящий** сюжет для выражения через музыку собственных определённых мыслей и чувств, оформленных в определённую идею. Что в свою очередь значит, что композитором подразумевается будущая определённая структура его произведения, частью которой станет и сюжет. За примерами не стоит далеко ходить: Пётр Ильич Чайковский специально искал какой-нибудь сюжет (заметим, сюжет, а не либретто!), который позволил бы ему, композитору, **выразить идею** сильной личной драмы (общеизвестно так же и то, что в этот момент он как раз таковую переживал в собственной жизни и впечатления от неё требова-

ли творческого выхода, творческого разрешения в музыке). Общеизвестно, так же и то, что после разговора с Е.А. Лавровской, которая и подсказала ему, зная его настроения, обратить внимание на «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, композитор сперва перечитал оригинал, а затем уже поехал к К.С. Шилловскому просить написать либретто.

Но даже когда, как в случае с «Отелло» Дж. Верди, «первотолчком» к творчеству композитора стало уже написанное либретто Арриго Бойто, то прежде, чем опера появилась на свет, композитор требовал от либреттиста (а ведь либретто уже было готовым, когда Верди его купил!) многочисленных переделок и правок. На совместную работу с либреттистом композитор потратил пять лет! При этом под воздействием **идеи композитора**, изначальный литературный материал Арриго Бойто всё более трансформировался, смещая акцент действия с Отелло на максимальное выявление черт характера Яго, именем которого Дж. Верди вообще хотел назвать свою оперу! Изначально замысел у либреттиста, как нам известно, был совершенно иной.

Какую оперу мы не возьмём, мы всё равно найдём так возмущающим авторов новомодной концепции приоритет драматургического первенства композитора в работе над оперой. И «Золотой петушок» В.И. Вельского и «Пиковая дама» М.И. Чайковского, даже при том, что либреттисты изначально уже интерпретировали пушкинскую литературную первооснову, тем не менее, подверглись корректировке со стороны композиторов. Примат музыки над сюжетом переставал прозу в стихи, вносил повышенное действенное (драматическое) напряжение, изменял образную систему произведения в целом, образы характеров персонажей и их биографии, поскольку «внутренний смысл музыки далеко не всегда совпадает с прямым смыслом слов, зачастую выходит за и пределы, а иногда и прямо противоречит тексту» [1, с. 22]. Всё это делалось именно с учётом музыки, которая, обладая огромной палитрой психологически оттенков, усложняет природу либреттных героев. Именно она раскрывает особенности их внутреннего мира, тем самым «оправдывая» смысловые и сюжетные «вольности» и «переносы», поскольку именно она придает «картонному» либреттному персонажу углублённый психологизм образа. Поэтому «либретто перестаёт иметь какую-либо самостоятельную ценность с того момента, как события и характеры персонажей, вызывая у композитора-драматурга музыкально-драматические чувственные ассоциации (обязательно индивидуальные) создали новый образ» [32, с. 27].

Значит, право на интерпретацию жизненного сюжета всё же за композитором, который выбирает как *средство выражения своей идеи* тот или иной сюжет, искажает его под свой замысел – оформленный (или «доделанный», «дотянутый» до видения композитора) затем либреттистом в литературный материал.

И либреттист под воздействием и во взаимодействии с создаваемой драматургией музыки, которая потом, в спектакле «расскажет» зрителю, зачем были «искажены» первоначальные пружины сюжета, ищет наиболее ёмкое слово и наиболее точную сюжетную ситуацию, действительно подчас кардинально ломая и изменяя изначальный сюжет (как это случилось с «Пиковой дамой» П.И. Чайковского), находя именно те новые коллизии, которые отразили бы замысел драматурга-композитора. Композитор как бы «рукой либреттиста» «подгоняет» сюжет под свою идею, в чем и является изначальным интерпретатором момента жизни (сюжета), заложенного в основу оперы. «Либретто – это не просто дублирование сюжета литературного оригинала, а обретение новой структуры, новой комбинации элементов, использование определённых средств выразительности для создания характеров персонажей, раскрытия в драматургической форме внутреннего смысла действия» [24, с. 2]. Однако, существенное дополнение состоит в том, что не идея либреттиста, а *идея композитора* переструктурирует изначальный сюжет. И не либреттист вдохновляет композитора, а композитор – либреттиста. Да, действительно, «любой либреттный текст – это новое прочтение литературного произведения, его новая интерпретация (соединение эмоционально-образного восприятия с раскрытием содержания литературного произведения)» [24, с. 2], только интерпретатор выступает композитор, а исполнителем его замысла – либреттист. Т.е. инициатива и идея композитора вносит в литературную первооснову оперы другую структуру, а не инициатива либреттиста.

Скорее, одно дополняет другое, и одно вытекает из другого по принципу сообщающегося сосуда, а не по принципу иллюстрации музыкой литературного первоисточника. Поэтому утверждение, что «многие композиторы могли бы дать крупные оперные произведения, если бы у них был надёжный трамплин в виде хорошего либреттиста» [38] порочно по своей сути, ибо негласно передаёт полномочия по созданию *драматургии* в руки литературного первоисточника. В то время, как подлинным драматургом, создавшим драматургию *по поводу* либретто, был, есть и будет композитор. В противном случае опера перестанет существовать, как жанр и

превратится в иллюстрированные музыкой живые картины. «Создание либретто – есть первый шаг на пути проявления творческой воли композитора, либретто не может писаться без его инициативного, темпераментного влияния» [28; 13].

Эти два приведённых в пример случая характерны для истории оперы в целом и представляют широко распространённую тенденцию: либо композитор заказывает либретто (или пробует написать его сам), либо, получив готовое, всё равно правит его под *идею* оперы, *закладываемую им в музыку!* Можно ли сказать, что композиторов увлекала *идея*, заложенная в либретто драматургом? Нет, идея первична. Под неё подбирается сюжет. И идея оперы заложена именно в музыку, вопреки так желаемому заблуждению, что «Музыка в чистом виде» обладает эмоциональным воздействием. Идейное же начало заложено в слове» [24, с. 5].

Казалось бы, каким образом весь этот спор относится к режиссуре оперного спектакля? Оказывается, прямым и непосредственным. Подобно авторам идеи примата сюжета (либретто) над действием (музыка), опираясь в своём замысле, прежде всего на события, которые прописаны в либретто, режиссёр совершает ту же непростительную ошибку, что и либреттисты, требующие «свободы от композитора». Во-первых, он начинает «вычитывать» идею произведения из либретто (сюжета), в то время как её надо «выслушивать» из музыки (действия). Не обнаружив в литературной первооснове ничего «сложного» и интересного, кроме зачастую далеко отстоящего в историческом времени сюжета, встретившись с «натяжками» и «длиннотами», режиссёр начинает «модернизировать» сюжет с целью, как ему кажется, «адаптации» старого сюжета к современному зрительскому восприятию. Т.е. в первый раз приходит к мысли о необходимости «переписывания» устарелого содержания.

Во-вторых, в основе этого заблуждения лежит и принципиальное непонимание режиссёрами (как и либреттистами-реформаторами) мысли о том, что «полнокровная сценическая жизнь» может быть основана только на действии и никогда – на сюжете. И что существует кардинальное отличие понятий «действие» и «сюжет». Отсюда режиссёр, увлекшись «сверганием композитора», окончательно лишается возможности решать те специфические задачи, которые стоят перед ним в ходе постановки оперного спектакля. Именно потому, что режиссёр, как и либреттист-реформатор, не понимает ни особенностей оперного жанра, ни тем более, специфики действия в нём и возникает потребность «осовременить» оперу, «переписав» либретто для большей доступности сюжета, а не

действия, так называемому «современному зрителю». Непонимание того, что заложенное композитором в оперу действие просто **не может устареть**, и только поэтому не может устареть и сюжет, как средство проявления действия – есть качество непрофессионализма режиссёра: свое неумение вскрыть действенную основу музыки маскирующего под «устаревание» сюжета.

Драматургия – это не занимательность приключений; причудливость событий ещё не есть драматизм. Главным признаком драматичности является развитие **действия**, которое является невидимым и заложено **под** сюжетом и **по поводу** сюжета. В свою очередь действие есть проявляющие себя через события сюжета **отношения** персонажей в процессе сюжетного развития, т.е. **сумма причин сюжета**. Эмоционально-чувственная партитура музыки, переплетение и смена её тем, оркестровка, ритмы – вот всё, что образует подлинную драматургию. Именно это и есть действие, а не лихие повороты и приключения внешнего сюжета, написанного в либретто.

Принципиально вредно для режиссёра оперного театра думать, что музыка обладает «эмоциональным воздействием». Такой подход обязательно спровоцирует режиссёра на иллюстрацию внешних событий музыкой. Театральному режиссёру принципиально важно различать, смотря что понимать под действием: развитие напряжения эмоций (сквозное действие) или лихие повороты событий (внешний сюжет, заложенный в либретто). Музыка – это система определённых, продуманных композитором эмоций, **заложённых** в партитуру оперы – они, а не факты сюжета создают действие. Посредством этого композитор как бы **«шифрует»** для режиссёра предлагаемые обстоятельства и сквозное действие оперы, оставляя ему право на собственную интерпретацию. И ни в коем случае оперная музыка не иллюстрирует эмоциями определённый занимательный сюжет – утверждение этого не профессионально по своей сути. Ибо отрицает самую главную специфику оперного творчества: опера важна не приключениями, **а эмоциями и чувствами**, которые испытывают персонажи **от событий** сюжета. Непонимание этого и порождает заблуждение в том, что «бездейственность в «Руслане»» [18] вызвана лишь стремлением к музыкальному гурманству. Эта самая сюжетная «бездейственность» как раз является признаком подлинной драматургической действенности – первоосновой оперного произведения, специфической особенностью **времени**, заложенного в него.

Опера – это «искусство остановленного мгновения» [27, с. 191], а не житейских приключений,

поскольку композитора интересует не ход событий, не само явление, а то, что **чувствует** по поводу явления или события герой оперы. Развитие этих чувств, их трансформация в ходе сюжета и будет собственно сценическим действием, которое обязан выявить и визуализировать режиссёр, превратив их в зрелище, т.е., переведя из плоскости «невидимых» музыкальных ощущений в отчётливо воспринимаемый зрительный ряд, то есть создать «полнокровную сценическую жизнь». К занимательности либретто (сюжета) это не имеет никакого отношения. Зрителя ведь интересует не приключенческая сторона вопроса, а тот эмоциональный опыт, который он получит в результате спектакля.

Специфика времени оперы продиктована тем, что оперное произведение – это всегда искусство «больших страстей». Это диктуют и сами условия, в которых протекает оперное действие: «Артисты в обрамлении арки <...> отделены от зрителя большим расстоянием, занимаемым оркестром и авансценой. От артиста до зрителя первых рядов <...> около десяти метров. А до последнего ряда? А до галерки? А если артист отойдёт вглубь сцены? Большое расстояние неизменно требует для контакта с публикой широкого жеста, жеста-знака чувств и действий <...> необходимость преодоления расстояния приводит к форсированию звука» [33, с. 186]. Это диктует и сама природа оперы, которая не является пьесой «где поют, вместо того, чтобы разговаривать, а театр, передающий существование героя, взятого в такой крайний момент его жизни, когда эмоции достигают предела, когда петь для него значит кричать на весь мир» [27, с. 191]. Именно поэтому «жизненные ситуации в опере должны поднимать участников оперного действия на такой градус проживания, чтобы человеку естественно хотелось запеть, а не заговорить. <...> эти повышенные, напряжённые эмоциональные состояния обычно связаны с явлениями жизни, выходящими за рамки обычного её течения» [33, с. 14]. Для этого, а не потому, что не умеет построить сюжет, «композитор заведомо «пренебрегает жизненным, бытовым правдоподобием, останавливает время жизненной логики и вместо неё предлагает свою художественную, логику искусства вне времени... < именно поэтому> мгновения растягиваются» [33, с. 14]. Думать иначе, приписывать композитору некомпетентность в построении «action» – значит извращать само понимание оперы, как жанра: «ни одна сцена, ни одно слово либретто не могли увидеть свет, не будучи утверждёнными композиторами – полноправными хозяевами оперного произведения. А признав

это, нам остаётся только удивляться числу ошибок, допущенных самыми признанными оперными композиторами. Общее количество опер классиков прошлого века, не переживших своих создателей, в среднем почти в десять раз превосходит количество опер тех же композиторов, оставшихся в репертуаре современных театров» [18]

Классики оперной режиссуры осознавали это, настаивая, что «не зря в опере существует разреженность сюжета. Да и драматургия либретто чаще всего примитивна. Она сама по себе не может увлечь интеллект современного человека. Тут расчёт на то, чтобы простота, элементарность внешних событий, разреженность внешнего действия дала возможность по временным законам музыки войти в душу объекта, вскрыть сложность эмоций» [32, с. 147]. Видимо, эту нарочитую «разреженность сюжета» [32, с. 147] и называют авторы «литературной революции» в оперном искусстве «драматургической порочностью» и нелепостью. Думать о том, что динамичность сюжета (внешнего действия) «исправит» восприятие оперы, значит заведомо ставить цель по уничтожению самой специфики оперного жанра.

### **Подлинные причины падения интереса «современного зрителя» к оперному искусству**

«Устаревание» оперы, падение интереса к этому виду сценического искусства определено, к сожалению, совершенно иными причинами, чем «просчёты и ошибки» в сюжете. Природа этого явления глубже и обусловлена двумя главными тенденциями.

Во-первых, как уже было сказано, в фокус композиторского внимания попадают, как правило, лишь очень «большие» чувства. Драматургическая природа оперы подразумевает этико-философское решение таких вопросов, как жизнь и смерть, любовь и ненависть, зависть и отчаянье – и так далее. Природа чувств и эмоций в опере может и должна определяться, как над-бытовая, над-повседневная, взятая на пике эмоционального и чувственного напряжения всех душевных сил персонажа, что приводит в отчётливое противоречие с природной эмоциональностью современного зрителя.

Ещё в XX в. началась широкая демократизация общества, в процессе которой зрительный зал оперы стали наполнять люди с принципиально иной эмоционально-чувственной природой, нежели была у публики ранее. «Концентрированность – знак времени. Человек привык воспринимать всё в сгустках, будь то факты на страницах газет или пища. Язык нашего времени – формула. Наше время – время многозначительности, зашифрованной

в формулу, о какой бы области не шла речь – о науке или об искусстве <... > Лаконизм, условность, скупость в выражении – современный способ изложения мысли. Формула – образ современной многозначности. Максимального качества смысловой и эстетической информации в единицу времени ждёт сегодняшний человек от искусства» [2, с. 27]. Так стремительная индустриализация жизни повлияла на восприятие произведений искусства в целом и оперного – в частности.

Эти два процесса к концу XX в. окончательно изменили эмоционально чувственный фон личности, значительно сместив акценты с чувств на интеллект и тем самым «погасив» личностный эмоциональный фон. Убыстряющийся темп жизни привёл в противоречие «возвышенные» оперные ритмы и всё более «упрощающиеся» жизненные ритмы социума. Начавшийся в XX в. процесс стремительного развития «внешней жизни» постепенно стал обеднять жизнь «внутреннюю», сводя основные вопросы бытия к минимуму и выдвигая на первый план вопросы практического устройства жизни, что в свою очередь к концу XX в. стало «сворачивать» образное мышление, а как следствие – привело основную массу населения Земли к так называемому «синдрому эмоционального выгорания». О нём впервые заговорил в 1974 г. Х. Фройденбергер [11], описывая его, как род депрессии с присущей ей постоянной усталостью, угасанием интенсивности и разнообразия чувств, дегуманизацией, выражавшейся в отчётливом и сознательном отказе от общения с людьми и в циничном, негативном, раздражительном отношении к ним, как к дополнительной нагрузке. «Переживание самого себя и мира характеризуется хроническим отсутствием телесно-психической силы, ощущением пустоты, которое сопровождается нарастающим ощущением утраты духовных ориентиров. К пустоте рано или поздно добавляется чувство бессмысленности, которое распространяется на всё большее число аспектов жизни (не только на работу, но и на свободное время и личную жизнь), и в итоге уже сама жизнь переживается как бессмысленная» [25, с. 5]. Может ли зритель с таким мироощущением «сомкнуться» эмоционально и чувственно с высоко-поэтичным и высоко-этичным миром оперы, как искусства «остановленного мгновения» чувств?

Во-вторых, опера для своего адекватного восприятия требует не только наличия чувств и эмоций (ещё и желательно определённым образом воспитанных – как бы «настроенных» на восприятие прекрасного и различающих его оттенки), но и определённого интеллектуального уровня. Од-

нако, тотальное падение образованности, наблюдаемое в последние тридцать лет, не способствуют тому, чтобы пришедший в зал «массовый» зритель легко ориентировался в тех «культурных» и исторических пластах, в которые погружает его та или иная оперная постановка.

В связи со всем вышеизложенным, тотальное усиление роли сюжета в оперном спектакле лишь усугубит ситуацию. «Опустив» оперный жанр до

уровня современного зрителя путём внесения в оперу активного «завлекательного» сюжетного действия, авторы «переписанных» либретто и режиссёры-инициаторы этого процесса «осовременивания» классического, «устаревшего» драматургического материала, окончательно и навсегда отучат публику воспринимать прекрасное через чувства и систему ассоциаций. Чем окончательно уничтожат само понятие «опера».

### Список литературы:

1. Димитрин Ю.Г. Опера. Либретто. Зритель // Театр. 1971. № 1. URL: [ceo.spb.ru/libretto/docs/operlibretto.shtml](http://ceo.spb.ru/libretto/docs/operlibretto.shtml).
2. Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. М.-Л.: Искусство, 1946. 144 с.
3. Лаптева Е.Р. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А.С. Пушкина в русской опере рубежа XIX-XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2002. С. 2.
4. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. 455 с.
5. Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. 280 с.
6. Соллертинский И.И. Драматургия оперного либретто // Критические статьи. М.: Музгиз, 1963. С. 91-107.
7. Маркарян Н.А. Проблемы поэтики современного оперного спектакля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1994. 16 с.
8. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре. Размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 336 с.
9. Покровский Б.А. Ступени профессии. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 344 с.
10. Ансимов Г.П. Режиссёр в музыкальном театре. М.: ВТО, 1980. 319 с.
11. Freudenberger H., North G. Burn-out bei Frauen. 2-nd ed. Frankfurt, 1992.
12. Лэнгле А. Эмоциональное выгорание с позиции экзистенциального анализа // Вопросы психологии. 2008. № 2. С. 3-12.
13. Беленкова И.Я. К проблеме диалога в опере (на материале лирико-психологической оперы П.И. Чайковского): Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1983. 206 с.
14. Беляев В. К вопросу о советском оперном либретто // Жизнь искусства. 1929. № 5. 27 января. С. 2-3.
15. Бонфельд М. Проблема двуязычия в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. Ижевск: Удмуртия, 1980. 232 с.
16. Бубеникова Л. К проблеме художественного взаимодействия музыкального и драматического театров // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Музыка, 1975. С. 38-63.
17. Вайдман П. Работа П.И. Чайковского над рукописью либретто «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. Ижевск: Удмуртия, 1980. 232 с.
18. Ванслов В. Концепция спектакля в оперном театре // Советская музыка. 1970. № 1. С. 59-68.
19. Ванслов В.В. Синтез искусств в оперном спектакле: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 1964. 28 с.
20. Вопросы оперной драматургии: Сб. статей / Сост. и общ. ред. Ю.Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. 315 с.
21. Ганзбург Г. О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2. С. 78-79.
22. Ганзбург Г. Шубертведение и либреттология // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: Материалы междунар. науч. Конференции / Моск. гос. консерватория, Шуберт, о-во. М.: Просвещение, 1997. С. 111-115.
23. Гуренко Е. Специфика художественной интерпретации: Опыт логического анализа // Вопросы исполнительского искусства. Новосибирск, 1974. С. 17-42.
24. Гурьев Г. Темпоритм в оперной драматургии // Вопросы оперной драматургии: Сб. статей. М.: Музыка, 1975. С. 36-66.
25. Джагацпанян А. О закономерностях воздействия ритма словесной речи на вокальную и инструментальную мелодию: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981. 199 с.
26. Димитрин Ю.Г. Двух муз союз прекрасный // Либретто во сне и наяву: Интернет страница Юрия Димитрина. URL: [ceo.spb.ru/libretto/sleep/musy.shtml](http://ceo.spb.ru/libretto/sleep/musy.shtml).
27. Димитрин Ю.Г. Попытка методологии // Либретто во сне и наяву: Интернет страница Юрия Димитрина. URL: [ceo.spb.ru/libretto/konlan/metod.shtml#top](http://ceo.spb.ru/libretto/konlan/metod.shtml#top).
28. Димитрин Ю.Г. Оперная реформа XVIII века. Что реформировалось? Кто реформатор? // Либретто во сне и наяву: Интернет страница Юрия Димитрина. URL: [ceo.spb.ru/libretto/sleep/reform.shtml](http://ceo.spb.ru/libretto/sleep/reform.shtml).
29. Димитрин Ю.Г. Рондо-каприччиозо вокруг либретто // Либретто во сне и наяву: Интернет страница Юрия Димитрина. URL: [ceo.spb.ru/libretto/sleep/rondo.shtml](http://ceo.spb.ru/libretto/sleep/rondo.shtml).
30. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 1998. 40 с.
31. Коробков С. «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность» («Пиковая дама» Вс. Мейерхольда) // Муз. академия. 1995. № 4-5. С. 104-110.
32. Кулешова Г.Г. Вопросы драматургии оперы. Мн.: Наука и техника, 1979. 231 с.
33. Лукашев В. Либретто: алгебра и гармония // Муз. жизнь. 1985. № 15. С. 5.
34. Нилова Т.В. Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 24 с.
35. Пекелис М. Драматургия Пушкина и русская опера // Советская музыка. 1937. № 5. С. 45-60.

36. Пивоварова И.Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 256 с.
37. Покровский Б.А. Ступени профессии. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 344 с.
38. Полякова Л. О современном оперном либретто // Советская музыка. 1959. № 8. С. 11-17.
39. Ракум. Г. «Авторское слово» в оперной драматургии: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 179 с.
40. Ручьевская Е.А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова: Стиль, Драматургия, Слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. С. 96-97.
41. Спаский С. Заметки об оперном либретто // Советская музыка. 1948. № 8. С. 43.
42. Струве, Алекс. Об оперных «либретто» // Музыка: Альманах. М., 1912. 29 дек. № 110. С. 1120-1129.
43. Федичева О.В. Механизм взаимодействия музыкального и речевого ритмов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 241 с.
44. Черная Е.С. Либретто // Муз. энциклопедия. Т. 3. М.: Сов. Энциклопедия, 1976. С. 262-263.
45. Чернова Т.Ю. Теоретические проблемы музыкальной драматургии: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. 225 с.
46. Шавердян А. Опера и её литературный первоисточник // Советская опера: Сб. критич. статей / Ред.-сост. М. Гринберг и Н. Полякова. М.: Музгиз, 1953. С. 132-144.
47. Ярустовский Б.М. Драматургия русской оперной классики: Работа русских композиторов-классиков над оперой. М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1953. 403 с.

## References (transliterated):

1. Dimitrin Yu.G. Opera. Libretto. Zritel' // Teatr. 1971. № 1. URL: ceo.spb.ru/libretto/docs/operalibretto.shtml.
2. Sollertinskii I. Izbrannye stat'i o muzyke. M.-L.: Iskusstvo, 1946. 144 s.
3. Lapteva E.R. Poetika literaturnogo libretto na svyazhety proizvedenii A.S. Pushkina v russkoi opere rubezha XIX-XX vekov: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Ekaterinburg, 2002. S. 2.
4. Akulov E.A. Opernaya muzyka i stsenicheskoe deistvie. M.: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo, 1978. 455 s.
5. Pokrovskii B.A. Razmyshleniya ob opere. M.: Sovetskii kompozitor, 1979. 280 s.
6. Sollertinskii I.I. Dramaturgiya opernogo libretto // Kriticheskie stat'i. M.: Muzgiz, 1963. S. 91-107.
7. Markaryan N.A. Problemy poetiki sovremennogo opernogo spektaklya: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. L., 1994. 16 s.
8. Mikhailov L.D. Sem' glav o teatre. Razmyshleniya, vospominaniya, dialogi. M.: Iskusstvo, 1985. 336 s.
9. Pokrovskii B.A. Stupeni professii. M.: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo, 1984. 344 s.
10. Ansimov G.P. Rezhisser v muzykal'nom teatre. M.: VTO, 1980. 319 s.
11. Freudenberg H., North G. Burn-out bei Frauen. 2-nd ed. Frankfurt, 1992.
12. Lengle A. Emotsional'noe vygoranie s pozitsii ekzistentsial'nogo analiza // Voprosy psikhologii. 2008. № 2. S. 3-12.
13. Belenkova I.Ya. K probleme dialoga v opere (na materiale liriko-psikhologicheskoi opery P.I. Chaikovskogo): Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1983. 206 s.
14. Belyaev V. K voprosu o sovetskom opernom libretto // Zhizn' iskusstva. 1929. № 5. 27 yanvara. S. 2-3.
15. Bonfel'd M. Problema dvuyazychiya v opere P.I. Chaikovskogo «Pikovaya dama» // Chaikovskii i russkaya literatura. Izhevsk: Udmurtiya, 1980. 232 s.
16. Bubennikova L. K probleme khudozhestvennogo vzaimodeistviya muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov // Problemy muzykal'noi nauki. Vyp. 3. M.: Muzyka, 1975. S. 38-63.
17. Vaidman P. Rabota P.I. Chaikovskogo nad rukopis'yu libretto «Pikovaya dama» // Chaikovskii i russkaya literatura. Izhevsk: Udmurtiya, 1980. 232 s.
18. Vanslov V. Kontseptsiya spektaklya v opernom teatre // Sovetskaya muzyka. 1970. № 1. S. 59-68.
19. Vanslov V.V. Sintez iskusstv v opernom spektakle: Avtoref. dis. ... dokt. iskusstvovedeniya. M., 1964. 28 s.
20. Voprosy opernoi dramaturgii: Sb. statei / Sost. i obshch. red. Yu.N. Tyulina. M.: Muzyka, 1975. 315 s.
21. Ganzburg G. O librettologii // Sovetskaya muzyka. 1990. № 2. S. 78-79.
22. Ganzburg G. Shubertovedenie i librettologiya // Frants Shubert: K 200-letiyu so dnya rozhdeniya: Materialy mezhdunar. nauch. konferentsii / Mosk. gos. konservatoriya, Shubert, o-vo. M.: Prosveshchenie, 1997. S. 111-115.
23. Gurenko E. Spetsifika khudozhestvennoi interpretatsii: Opyt logicheskogo analiza // Voprosy ispolnitel'skogo iskusstva. Novosibirsk, 1974. S. 17-42.
24. Gur'ev G. Temporitm v opernoi dramaturgii // Voprosy opernoi dramaturgii: Sb. statei. M.: Muzyka, 1975. S. 36-66.
25. Dzhagatspanyan A. O zakonornostyakh vozdeistviya ritma slovesnoi rechi na vokal'nuyu i instrumental'nuyu melodiku: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1981. 199 s.
26. Dimitrin Yu.G. Dvukh muz soyuz prekrasnyi // Libretto vo sne i nayavu: Internet stranitsa Yuriya Dimitrina. URL: ceo.spb.ru/libretto/sleep/musy.shtml.
27. Dimitrin Yu.G. Popytka metodologii // Libretto vo sne i nayavu: Internet stranitsa Yuriya Dimitrina. URL: ceo.spb.ru/libretto/konlan/metod.shtml#top.
28. Dimitrin Yu.G. Opernaya reforma XVIII veka. Chto reformirovalos'? Kto reformator? // Libretto vo sne i nayavu: Internet stranitsa Yuriya Dimitrina. URL: ceo.spb.ru/libretto/sleep/reform.shtml.
29. Dimitrin Yu.G. Rondo-kaprichchiozo vokrug libretto // Libretto vo sne i nayavu: Internet stranitsa Yuriya Dimitrina. URL: ceo.spb.ru/libretto/sleep/rondo.shtml.
30. Kazantseva L.P. Avtor v muzykal'nom sodержanii: Avtoref. dis. ... dokt. iskusstvovedeniya. M., 1998. 40 s.
31. Korobkov S. «Pikovaya dama oznachaet tainuyu nedobrozhelatel'nost'» («Pikovaya dama» Vs. Meierkhol'da) // Muz. akademiya. 1995. № 4-5. S. 104-110.
32. Kuleshova G.G. Voprosy dramaturgii opery. Mn.: Nauka i tekhnika, 1979. 231 s.



33. Lukashev V. Libretto: algebra i harmoniya // Muz. zhizn'. 1985. № 15. S. 5.
34. Nilova T.V. Tipologiya stsenicheskikh situatsii v russkoi klassicheskoi opere. Metodika morfologicheskogo analiza: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1993. 24 s.
35. Pekelis M. Dramaturgiya Pushkina i russkaya opera // Sovetskaya muzyka. 1937. № 5. S. 45-60.
36. Pivovarova I.L. Libretto otechestvennoi opery: aspekty interpretatsii literaturnogo pervoistochnika: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Magnitogorsk, 2002. 256 s.
37. Pokrovskii B.A. Stupeni professii. M.: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo, 1984. 344 s.
38. Polyakova L. O sovremennom opernom libretto // Sovetskaya muzyka. 1959. № 8. S. 11-17.
39. Rakum. G. «Avtorskoe slovo» v opernoi dramaturgii: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1993. 179 s.
40. Ruch'evskaya E.A. «Ruslan» Glinki, «Tristan» Vagnera, «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova: Stil', Dramaturgiya, Slovo i muzyka. SPb.: Kompozitor, 2002. S. 96-97.
41. Spasskii S. Zametki ob opernom libretto // Sovetskaya muzyka. 1948. № 8. S. 43.
42. Struve, Aleks. Ob opernykh «libretto» // Muzyka: Al'manakh. M., 1912. 29 dek. № 110. S. 1120-1129.
43. Fedicheva O.V. Mekhanizm vzaimodeistviya muzykal'nogo i rechevogo ritmov: Dis. ... kand. filol. nauk. M., 1995. 241 s.
44. Chernaya E.S. Libretto // Muz. entsiklopediya. T. 3. M.: Sov. Entsiklopediya, 1976. S. 262-263.
45. Chernova T.Yu. Teoreticheskie problemy muzykal'noi dramaturgii: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1979. 225 s.
46. Shaverdyan A. Opera i ee literaturnyi pervoistochnik // Sovetskaya opera: Sb. kritich. statei / Red.-sost. M. Grinberg i N. Polyakova. M.: Muzgiz, 1953. S. 132-144.
47. Yarustovskii B.M. Dramaturgiya russkoi opernoi klassiki: Rabota russkikh kompozitorov-klassikov nad operoi. M.: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1953. 403 s.